

## Stätten frühchristlicher und byzantinischer Kunst in Griechenland und der Türkei

Die Geschichte der Baukunst, der Plastik, der Mosaiken wie der Malerei in den frühen christlichen Jahrhunderten hat für uns während der letzten Jahrzehnte eine kaum vorauszusehende Ausweitung und Vertiefung erfahren \*). Wir erleben heute die Begegnung zwischen später Antike und Christentum in den heidnischen Nekropolen unter San Sebastiano und unter St. Peter in Rom auf eine neue, unmittelbare Weise. Es mag noch manches hinzukommen und die gewonnenen Anschauungen ergänzen. Es erscheint jedoch fraglich, ob wir die Begegnung zwischen Antike und frühem Christentum im Bereich der bildenden Kunst durch neue Funde noch anschaulicher erleben können als durch das um 300 entstandene Mosaik mit Christus-Helios auf dem Sonnenwagen aus der kleinen Grabkammer M in der Nekropole unter St. Peter in Rom.

Es sei darüber hinaus nur an das zurückgewonnene Fußbodenmosaik der Südbasilika in Aquileia erinnert, in dessen Feldern sich antik-römische und christliche Motive miteinander verbinden. Das ist kein wahlloses Kombinieren von Gegensätzlichem oder Unvereinbarem. Es ist das naturgemäße Fortleben der Tradition und der unaufhaltsam fortschreitende Wandel der Bedeutungsgehalte. — Die Grabungen unter Dom und Liebfrauenkirche in Trier haben, wie in Aquileia, die Rekonstruktion der Doppelbasilika und wesentlicher Teile der Deckenmalerei aus dem Saal des konstantinischen Palastes ermöglicht.

Überall hat sich der Bestand an Denkmälern beträchtlich erweitert — in den westlichen und östlichen Ländern des römischen Imperiums, in Nordafrika, Vorderasien usw. —. Das Bildmaterial stattlicher Publikationen bezeugt es. Es wird jahrelange, konzentrierte, unermüdliche Arbeit erfordern, um das neue Material zu verarbeiten und in einen zuverlässigen Zusammenhang zu rücken, der dem geschichtlichen Ablauf gerecht zu werden vermag.

Sind für uns Orte wie Mailand, Aquileia, Ravenna, Rom, Neapel leichter erreichbar, so erfordert die Fahrt eines Instituts zu den Stätten mit den wichtigsten Denkmälern frühchristlicher und byzantinischer Kunst in Griechenland und der Türkei mannigfache Vorbereitungen.

---

\*) Es ist mir ein besonderes Bedürfnis, an dieser Stelle der Hochschulgesellschaft unserer Universität und ihrem Vorsitzenden aufs herzlichste zu danken, deren großzügige und verständnisvolle Unterstützung mir die ausgedehnte Studienfahrt des kunstwissenschaftlichen Instituts durch Griechenland und die Türkei ermöglichte. — Die Exkursion war die seit langem vorbereitete und unentbehrliche Ergänzung einer umfassenden Auseinandersetzung mit frühchristlicher Kunst in Rom, Süditalien und Ravenna. Und so gilt in gleicher Weise mein Dank jeder Hilfe, die mir — nicht zuletzt durch das Hessische Kultusministerium — bei der Durchführung dieser Arbeit gewährt wurde.

In Istanbul könnten uns Bauten wie die Kirche des Studios-Klosters, die Hagia Sophia und die Kirche des Chora-Klosters allein schon hinreichend beschäftigen im Rahmen eines solchen Programms. Es wäre jedoch kaum denkbar, daß wir in diesem Zusammenhang Thessaloniki und seine Denkmäler — den Triumphbogen des Galerius, den ehemals mit ihm verbundenen Rundbau von Hagios Gorgios, die Demetrius-Basilika, Ajia Paraskevi und Hosios David mit ihren hochbedeutenden Mosaiken und, im Hinblick auf die Kirche des Chora-Klosters in Istanbul, die Apostel- und Katharinenkirche — nicht in das Programm der Exkursion miteinbeziehen wollten.

Wer wird schon in Griechenland und in der Türkei nur an den eng begrenzten kunstwissenschaftlichen Arbeitsbereich denken? Was jedoch den hier vorzulegenden Bericht angeht, so darf er sich nicht in der Aufzählung einer Fülle von Denkmälern verlieren, mit denen wir uns beschäftigt haben. Es erscheint sinnvoll, Art und Umfang der geleisteten Arbeit an einer Reihe herausragender Denkmäler anschaulich werden zu lassen.

### **Mazedonien**

Die Stadt Thessaloniki, wie sie die Griechen nennen, wurde gegründet um 315 v. Chr. durch König Kassandros und erhielt ihren Namen nach der Frau des Königs, einer Schwester Alexander d. Gr. Sie ist eine alte, zugleich lebendige und aufstrebende Stadt, reich an bedeutenden künstlerischen Denkmälern und war um 300 unter Galerius vorübergehend Residenz des römischen Imperiums. Es gibt kaum ein Bauwerk, ein Denkmal, das uns unmittelbarer in das geschichtliche Geschehen der Zeit Kaiser Diokletians hineinzuführen, das sie uns anschaulicher zu vergegenwärtigen vermöchte, als der um 298 entstandene Triumphbogen des Galerius an der Via Egnatia in Thessaloniki.

Die Reliefs der beiden erhaltenen Pfeiler des Bogens zeigen uns Galerius bei der Ansprache an seine Truppen, beim Empfang der um Hilfe bittenden Gesandten aus Armenien, sie zeigen Diokletian und Galerius vereint beim Opfer am Altar. Sie zeigen schließlich Galerius unter dem Schutz von Jupiters Adler im entscheidenden Kampf gegen die Perser, sie zeigen die Augusti Diokletian und Maximianus thronend über den Flußgottheiten des Euphrat und Tigris.

Das war die Zeit der politischen und wirtschaftlichen Reformen, die Zeit vor dem verhängnisvollen Edikt des Jahres 303, das zur umfassenden Christenverfolgung, im weiteren Verlauf jedoch zu jenen Wandlungen führte, deren Vollstrecker Konstantin werden sollte, Wandlungen, durch die 313 mit dem Edikt von Mailand das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde und mit denen zugleich die freie, ungehinderte Entfaltung frühchristlicher Kunst begann.

Vor dem Triumphbogen des Galerius und dem nördlich von ihm gelegenen Rundbau des Mausoleums, das unter Theodosius in eine

christliche Kirche verwandelt wurde, erleben wir die Begegnung zwischen römischer Antike und frühem Christentum wie im Westen in den heidnischen Nekropolen, unter St. Peter und San Sebastiano. Von dem Triumphbogen des Galerius mit seinen ursprünglich acht Pfeilern, die eine Kuppel trugen, führte eine Prachtstraße mit Säulenarkaden in einer Länge von 90 m und in einer Breite von 32 m zu einem mächtigen Rundbau, in dem wir wohl mit Recht das Mausoleum des Kaisers sehen. So fragmentarisch uns auch die Ausgestaltung dieses Baues durch frühchristliche Mosaiken aus der Zeit seiner Verwandlung in eine Kirche erhalten ist, die Reste genügen, um sie uns neben den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore in Rom und in den Kirchen Ravennas als unentbehrlich erscheinen zu lassen.

Schon unter Galerius lag der Rundbau in einem weiten, durch eine Umfassungsmauer abgeschlossenen Innenhof. Auch die Prachtstraße mit ihren Säulenarkaden war durch Mauern gefaßt und gegen den Triumphbogen — wie der rechteckige, quergelagerte Saal an der Südseite — durch ein Portal abgeschlossen. Südlich des Triumphbogens lagen ferner der Hippodrom und, wie durch die dänischen Ausgrabungen festgestellt wurde, die Bauten des kaiserlichen Palastes.

Als christliche Kirche erhielt der Rundbau des Mausoleums eine noch erhaltene Apsis, einen äußeren Umgang mit Vorhalle, gegen den die tiefen Nischen des Rundbaues geöffnet wurden. Es wurde also eine Anlage geschaffen, die wir, trotz aller Abwandlungen, mit Bauten wie Sta. Costanza und S. Stefano rotondo in Rom vergleichen können. Umgang, Vorhalle und andere Anbauten wurden später wieder beseitigt, und die tiefen Nischen wurden wieder geschlossen. — Zur Zeit seiner Verwendung als Moschee wurde der Außenbau durch Erhöhung des Mauerzylinders, hinter dem die Kuppel verschwand, sehr zu seinen Ungunsten verändert.

Die acht Pfeiler zwischen den Nischen des Innenraums sind 6,30 m stark. Die Kuppel hat eine lichte Weite von 24,15 m. Als Grabbau des Galerius war der Innenraum durch Marmorplatten verkleidet, wie wir es im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna noch vor Augen haben. Erhaltene Reste dieser Marmorverkleidung sind heute in der Apsis des als Museum dienenden Raumes aufgestellt.

Auch die künstlerisch anspruchsvolle Ausgestaltung durch frühchristliche Mosaiken war in erster Linie auf wirksame architektonische Gliederung angelegt, wie sich das für die Antike und das frühe Mittelalter von selbst verstand. Für die frühchristliche Kunst konnte es, im Anschluß an die Tradition der römischen Antike, nur den von den Teilformen her in horizontal gelagerten Schichten sich aufbauenden Innenraum geben. Das können wir an sich schon dem nackten Baukörper in seiner kraftvollen Gliederung entnehmen.

So wenig auch von den Mosaiken erhalten geblieben ist, die Reste genügen, uns eine Anschauung zu vermitteln von dem Glanz, dem monumentalen Charakter und der entwicklungsgeschichtlich bedingten Struktur dieses Innenraums in seiner Eigenschaft als frühchristliche Kirche. Soviel uns davon auch Aufnahmen und Farbtafeln

ahnen lassen können, erst das Erleben des Baukörpers und seines Innenraumes an Ort und Stelle ermöglicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Würdigung. So hoch gespannt die Erwartungen auch im voraus sein mögen, sie werden weit übertroffen durch die unmittelbare Begegnung.

Hagios Giorgios in Thessaloniki ist, wie der Triumphbogen des Galerius, ein Bau der Antike. Durch die ihn umgestaltenden Mosaiken hat die frühchristliche Kunst, in einem höheren Sinne als durch seine bloße Verwandlung in eine Kirche, einen echten Anteil an ihm. Er wird herübergenommen in die Geschichte des frühchristlichen Kirchenbaus wie alle entsprechenden Anlagen Roms und des Abendlandes. Aus Anlaß des Internationalen Kongresses der Byzantinisten wurden 1953 in Hagios Giorgios die Mosaiken gereinigt, so daß sie, befreit vom Staub und Rauch der Jahrhunderte, gleichsam neu entdeckt wurden. Die Tonnengewölbe der Nischen erhalten durch das sie überziehende Gerüst ihrer Kasettendecken in Mosaik, verstärkt durch Bänder in Blau und Grün, mit bunten Vögeln und Früchten vor dem Goldgrund der Felder eine reiche und eindrucksvolle Gliederung. Jede Einzelheit zeugt von absoluter Beherrschung der Gestaltungsmittel, und die naturferne Farbgebung schaltet jede stoffliche Gebundenheit aus.

Die untere Zone der Kuppel wird in einer Höhe von zehn Metern in rechteckige, nach oben sich verjüngende Felder aufgeteilt, gerahmt durch breite Bänder, die in der Vertikalen durch Blattranken belebt sind, in den horizontal schwingenden Bahnen aber über die Abstufung und Tektonisierung antiker Gesimse verfügen. In diese so gerahmten Felder sind zweigeschossige architektonische Verbände mit Baldachinaufbauten hineingestellt, die in ihrem symbolhaften Charakter mannigfach abgewandelt werden und an die Bauweise des Hellenismus oder auch an pompejanische Wandmalerei erinnern. Es bleibt jedoch zu betonen, daß sie auch in dieser späteren Phase der Entwicklung im Sinne einer auf Monumentalität gerichteten Raumauffassung nicht lediglich schmückenden Charakter, sondern daß sie in hohem Maße architektonisch gliedernde Funktionen haben.

So wollen auch die in diese Aufbauten hineingestellten Figurenpaare der Heiligen verstanden sein, die jeweils mehr dem breit ausladenden mittleren Kompartiment als den vorgeschobenen, baldachinartigen Seitenteilen zugewiesen sind. Zu verweisen wäre hier auch auf die untere Zone der Kuppel des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna, wo in vereinfachter Form architektonische Aufbauten, verbunden mit Altar und Thron, erscheinen. Wir wissen nicht, wie die Flächen des Baukörpers vom Fußboden her durch Mosaik verkleidet und gegliedert waren. Wir dürfen uns das jedenfalls nicht vereinfacht oder in Form einer schematisierenden Wiederholung architektonischer Kulissen in Mosaik vorstellen. Schon ein Rundbau wie das Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna zeigt uns, daß der Gestaltungsweise des fünften Jahrhunderts mannigfache Möglichkeiten in der Abstufung einzelner Zonen zur Verfügung standen.

Im Scheitel der Kuppel von Hagios Giorgios erschien Christus

in der Glorie, umgeben von einem Chor der ihm huldigenden Engel. Diese den Aufbau des Innenraumes abschließenden Mosaiken sind herabgestürzt und verloren gegangen. So schmerzlich diese Verluste gerade bei der hohen Qualität des Erhaltenen sind, wir müssen für die Fragmente um so dankbarer sein, als sie unsere Anschauung von der Kunst des Mosaiks im fünften Jahrhundert, verglichen mit den Beständen in Rom und Ravenna, beträchtlich erweitern, zumal, wie wir sehen werden, mit den Mosaiken der Aija Paraskevi Beiträge von besonderer Eigenart und ungewöhnlich hohem künstlerischen Rang hinzukommen.

Die dem hl. Demetrius geweihte fünfschiffige Basilika mit Emporen, Querhaus, zwischen dessen Armen die Apsis eingezogen ist, mit Krypta, Narthex und Atrium, auf das der weite Vorplatz zurückgeht, wurde 1917 durch Brand zerstört und in vollem Umfang, aber mit Sorgfalt wieder aufgebaut. Sie wurde nach allgemein geltender Auffassung (vgl. XYNGOPOULOS, *Die Basilika des hl. Demetrius in Thessaloniki*, 1946) um 412 durch Leontius, den Präfekten von Illyrien, gestiftet. Ihre bauliche Durchführung scheint sich bis gegen Ende des fünften Jahrhunderts hingezogen zu haben. Im zweiten Viertel des siebten Jahrhunderts wurde sie durch eine Brandkatastrophe zur Ruine. Die Änderungen beim Wiederaufbau betrafen damals anscheinend vor allem die etwas ungewöhnliche Anlage des Querhauses. Zu einem echten Durchkreuzen des Langhauses durch das Querhaus kommt es jedoch nicht.

Die kreuzförmige Anlage, der offene Dachstuhl, das weite Mittelschiff, die Öffnung der Apsis durch breite und hohe Fenster erinnern an den alten, im Westen entwickelten Typ der frühchristlichen Basilika. — Die Abfolge von jeweils vier Säulen zwischen Pfeilern gegen die Seitenschiffe und die Emporen erinnert andererseits an die Hagia Sophia und erscheint als eine Eigentümlichkeit des byzantinischen Kirchenbaues. Es bleibt zu fragen, ob dieser Wechsel von Pfeilern und Säulen schon in dem Bau des fünften Jahrhunderts vorgebildet war?

Die weiten, hohen Arkaden, die Fenster des Obergadens und der Apsis öffnen den Raum, lassen ihn wohltuend hell und weit erscheinen, zumal durch die Brände von der Ausgestaltung durch Mosaiken wenig erhalten blieb und bei dem Wenigen viel von dem alten Glanz der Farben verloren ging. Aber die Demetrius-Basilika hat trotz aller Zerstörungen mehr von ihrem ursprünglichen Charakter bewahrt als S. Paolo fuori le mura in Rom. Als Basilika mit Emporen und offenem Dachstuhl bleibt sie als hochbedeutender, monumentaler Kirchenbau ein unersetzbares Gegenstück zur Hagia Sophia Justinians.

Das Durchschreiten dieser in ihrer Monumentalität einzigartigen, vielgestaltigen und doch klar überschaubaren Räume wird zu einem Erlebnis, wie es nur ausgereifte und ihren Raumgedanken in letzter Vollendung verkörpernde Anlagen zu vermitteln vermögen. Sie sind von einer kaum zu übertreffenden Großzügigkeit der Durchführung. Nichts Kleinliches haftet ihnen an. Hier erfahren wir, was es bedeu-

tet, einen Raum in seiner unwiederholbaren baulichen Struktur sich zu eigen zu machen. Er geht in einer Weise in unser Körpergefühl und in unsere Anschauung ein, daß uns sein Erleben für immer gegenwärtig bleibt.

Im Langhaus der Demetrius-Basilika finden wir bereits Kapitelle von der gleichen Art wie in der Hagia Sophia und in dem Zentralbau von Hagios Sergios und Bacchos. Sie sind jedoch in Thessaloniki mit Kämpferstücken verbunden, die in den justinianischen Bauten in Istanbul ausgeschaltet sind, die jedoch in Ravenna (S. Vitale) Verwendung finden. Hagios Dimetrios führt uns nahe an die Hagia Sophia und den Zentralbau Sergios und Bacchos heran, wenn wir auch in Thessaloniki das Empfinden haben, dem Westen noch näher zu sein.

Die Grabeskirche Konstantins, die Apostelkirche, in der durch ihn 326 gegründeten neuen Hauptstadt am Bosphorus ist verschwunden. Wir besitzen sie nur in Rekonstruktionen. Auf ihrem Gelände erhebt sich heute über der Stadt die Moschee Mehmet des Eroberers. Gibt es unter diesen Umständen eine bessere Vorbereitung auf die unter Theodosius und Justinian in Konstantinopel errichteten Bauten als durch die besprochenen Kirchen in Saloniki? Die Unterbrechung der Fahrt nach Istanbul in Thessaloniki wurde als Vorbereitung benutzt. Die Rückkehr auf dem Weg nach Athen — nach Daphni, Mistra und Hosios Lukas — galt der ersten Überprüfung des Gewonnenen.

So wenig das baugeschichtliche Geschehen dieser Zeit ausschließlich im Zeichen einzelner geschichtlicher Persönlichkeiten gesehen werden kann, geht es doch um sich ablösende Epochen, um geistige und weltanschauliche Wandlungen, um eine schöpferische Metamorphose. Es geht also dabei weniger um ein Abstrahieren als um Veranschaulichung. Unter solchen Umständen erscheint es als wertvoll, wenn uns die den geschichtlichen Ablauf mitbestimmenden Herrscher Diokletian, Konstantin, Theodosius I. und Justinian, durch ihre Bildnisse vergegenwärtigt, begleiten. Für Diokletian (284—305) geschieht das in einer beispielhaften, anspruchsvollen Form durch den Bildnis-kopf des Archäologischen Museums in Istanbul, das Fragment einer Marmorstatue aus Nikomedia in Bythinien, der Residenz des Kaisers, bevor er sich in die Palastanlage seiner Heimatstadt Spalato zurückzog. — Konstantin (306—337) wird uns von der menschlichen Seite besonders nahegebracht durch den ausgezeichneten Bronzekopf, der in Nish, der Geburtsstadt des Kaisers, gefunden wurde, der noch Spuren seiner ursprünglichen Vergoldung zeigt und den heute das Museum in Belgrad besitzt. Neben diesem Bildnis-kopf von hoher künstlerischer Qualität erscheinen die bekannten römischen Bildnis-köpfe in überlebensgroßem Format leer und roh. — Bei Theodosius I. (379—395) beziehen wir uns auf das Missorium der Akademie in Madrid (388), das nach dem Zeugnis der Inschrift zum zehnjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers entstand. Theodosius ist als Augustus thronend wiedergegeben, im Rahmen der zugehörigen, dreigeteilten architektonischen Kulisse links von ihm Arkadius, rechts Valentinian II. mit je zwei zugehörigen Leibwächtern. Wir haben

hier das von der Antike her geprägte Bildnis des thronenden Augustus als Repräsentant des Imperiums, also das Herrscherbildnis, wie wir es in der Buchmalerei des hohen Mittelalters wiederfinden. — Das Bildnis Kaiser Justinians (527—565), der seine Opfergaben zum Altar bringt, im Chor von San Vitale in Ravenna reiht sich hier folgerichtig und ergänzend an.

Ein in mannigfacher Hinsicht bemerkenswerter Bau ist die unter ihrem türkischen Namen Aija Paraskevi (Freitagsmoschee) bekannte Kirche. Sie war Maria geweiht und wurde nach einem Madonnenbild (Panagia Acheiropoietos) genannt. Durch Aufschüttung des Bodens ist das Verhältnis der Anlage zur Umgebung verschoben. Atrium und Exonarthex sind nicht mehr vorhanden. Trotzdem gibt uns Aija Paraskevi von dem Kirchenbau des fünften Jahrhunderts wahrscheinlich eine zuverlässigere Vorstellung als die Demetrius-Basilika.

Die Säulengänge des Vorhofs führten über Exonarthex und Narthex in die Seitenschiffe. Das Mittelschiff war gegen Vorhalle und Seitenschiffe durch Schranken abgegrenzt, während die Schranken des Altarraumes drei Säulenarkaden einbezogen. Diese ursprüngliche Unterteilung von Gemeinderaum und Altarzone ist insofern aufgehoben, als die Schranken beseitigt wurden und der Ambo in das Museum der Georgskirche kam. — Die Emporen über den Seitenschiffen waren verbunden durch die über der Vorhalle, die nicht erhalten ist.

In den Bögen der Säulenarkaden gegen die Seitenschiffe und der Empore sind Mosaiken des fünften Jahrhunderts erhalten, die zu den besten und farbenreichsten gehören, die wir besitzen. Ein ausgezeichnetes Beispiel mit Kelch und Fisch, gerahmt durch eine Girlande mit Blumen und Früchten in intensiv leuchtenden Farben finden wir in vorbildlicher Wiedergabe in dem UNESCO-Band *Griechenland, Byzantinische Mosaiken*. — Thessaloniki, das bis 732 mit Rom verbunden blieb, steht mit den Mosaiken der Aija Paraskevi und denen in Hagios Giorgios an absolut führender Stelle. Nehmen wir zu den Kirchenbauten und Mosaiken auch Skulpturen wie die Ambonenfragmente, die aus Thessaloniki nach Istanbul in das archäologische Museum gelangt sind, hinzu, dann werden die gewonnenen Eindrücke nur bestätigt und ergänzt.

Die hochgelegene Kirche des Hosios David gehörte ehemals zur wesentlich größeren Anlage einer Basilika des 5. Jahrhunderts. Zwei Drittel der Kirche wurden in türkischer Zeit zerstört. Es blieb ein Raum mit quadratischem Grundriß. Erhalten ist das um 550 entstandene Apsismosaik mit der jugendlichen Gestalt Christi, auf dem Regenbogen thronend vor großer, kreisförmiger Lichtgloriole, mit segnend erhobenem rechten Arm und Schriftband in der Linken: „Das ist unser Gott, auf den wir hoffen und vertrauen zu unserer Rettung, denn er gibt Frieden diesem Haus.“

Ergänzt wird die Gestalt Christi in der Glorie durch die Symbole der Evangelisten und die Propheten Hesekiel und Habakuk, zwischen den Propheten die vier Ströme des Paradieses. — Das Mosaik wurde 1920 gereinigt und hat seitdem die ihm gebührende Würdigung

erfahren. Die Mosaiken in Hagios Giorgios, in der Demetrius-Basilika, in Aija Paraskevi und Hosios David gehören also der Zeit an, in der Thessaloniki kirchlich Rom unterstellt war. Als um die Mitte des 8. Jahrhunderts die Sophienkirche in Saloniki erbaut wurde, gehörte die Stadt seit 734 zum Patriarchat von Konstantinopel. Es war die Zeit des Bildersturms. Für die Ausgestaltung der Kreuzkuppelkirche waren also die Auffassungen der Ikonoklasten maßgebend, so daß für das Mosaik über dem Altar als Motiv nur das Symbol des Kreuzes in Frage kam. Alle Mosaiken mit figürlichen Kompositionen in der Kirche gehen auf die Zeit nach dem Bildersturm zurück.

Nehmen wir die Gruppe der besprochenen Bauten als Vorbereitung auf Istanbul, dann erscheint auch ein kurzer Hinweis auf das ostwärts von Thessaloniki zwischen der Hafenstadt Kavalla und Drama gelegene Philippi angebracht. Philipp II. von Mazedonien zerstörte das antike Kremides und baute es um 356 v. Chr. unter dem Namen Philippi wieder auf. — Paulus gründete hier um das Jahr 50 die erste Christengemeinde auf europäischem Boden, besuchte sie später auf seiner dritten und vierten Missionsreise und schrieb 61/62 während seiner ersten Gefangenschaft in Rom den Brief an die Philipper.

Über Philippi und seine Hafenstadt Neapolis (heute Kavalla) führte von Thessaloniki her die Via Egnatia nach dem Osten. Die französischen Ausgrabungen haben neben den römischen Bauten aus der Zeit Marc Aurels innerhalb des Stadtgebiets von Philippi das Oktogon eines christlichen Zentralbaus vom Ende des vierten Jahrhunderts, die um 500 entstandene Nord-Basilika und die Kuppelkirche aus der Zeit um 560 freigelegt. In dem östlich vor den Toren der Stadt in dem heutigen Dorf Krenides gelegenen Friedhof wurden ferner die Fundamente einer dreischiffigen Basilika gefunden, die bereits um 350 entstanden sein soll. — Die Bautätigkeit muß demnach während der frühen christlichen Jahrhunderte in Mazedonien überaus rege gewesen sein.

Aber das gilt anscheinend nicht nur für Nordgriechenland. Auf der Peleponnes bietet uns Altkorinth, das die Ausgrabungen der Amerikaner seit 1896 freigelegt haben, ähnliche Überraschungen. Wir gehen dort über die groß angelegte Agora und stehen vor dem mächtigen, breiten Podium der Rednertribüne in der Mitte der lang sich hinziehenden Südhalle. Auch hier sprach Paulus. Gegenüber der Tribüne öffnet sich der Zugang zu der Prachtstraße, die nach dem Hafen Lechaion führt, wo vor wenigen Jahren die größte bisher bekannte, kurz nach 450 entstandene frühchristliche Basilika Griechenlands freigelegt wurde.

## **Konstantinopel**

Konstantinopel war nach seiner Neugründung durch den Kaiser zwar eine christliche Stadt, aber es hatte damit noch kein ausschließlich christliches Gepräge. Es hatte vielmehr bis hin zu Justinian seine



Kaiserfora. Die Megale Ecclesia, die spätere Hagia Sophia, ließ Konstantin zwar auf dem Gelände des Jupiter-Tempels erbauen, aber der Stadt verblieb ein Tempel des Mars.

Die Porta aurea, die Theodosius I. vor der Stadt errichten ließ und die Theodosius II. in den Zug der Landmauer hineinnahm, war mehr als das Triumphtor des Kaisers. Sie stand am Beginn der die Stadt über die Kaiserfora bis hin zur Hagia Sophia durchziehenden Via triumphalis, auf die das neue Rom des Ostens so wenig verzichtete wie sein westliches Vorbild. An der Porta aurea stand „Tyche“ mit dem Füllhorn als Stadtgöttin von Konstantinopel, die hier an die Stelle der Göttin Roma trat.

Das alles gehört zum fortschreitenden Wandel der Bedeutungsgehalte von der römischen Antike zum Christentum, zur Metamorphose, der jede echte Tradition in der Geschichte unterworfen bleibt. — Rom hatte seinen Zirkus Maximus und Konstantinopel seinen Hippodrom. Die Säulen des Konstantin und des Arkadius erinnern uns — um im Bereich des Anschaubaren zu bleiben — an die des Trajan und des Marc Aurel.

Kommen wir von Thessaloniki her nach Istanbul, so öffnet sich uns am Goldenen Tor und am Schloß der sieben Türme der Blick auf die theodosianische Landmauer, die auch heute, nach 1500 Jahren, die alte, sich verjüngende Stadt vom Marmarameer bis zum Goldenen Horn umfaßt. Haben wir dann auf mannigfachen Wegen die Stadt von Süden nach Norden und von Osten nach Westen durchquert, sind wir den Weg von der Hagia Sophia über den Großen Bazar, die Prinzenmoschee, die Moschee Mehmet des Eroberers und die des Sultans Selim bis zur Kirche des Chora-Klosters und bis zur Moschee der Prinzessin Mihrimah am Edirne-Tor gegangen, dann haben wir ein neues, ein anderes Verhältnis zu der von Theodosius II. zwischen 413 und 477 erbauten Landmauer gewonnen. Wir beginnen zu verstehen, was sie in ihrer Anlage bis hin zu der Eroberung durch die Türken und darüber hinaus bedeutet hat. Das Goldene Tor wurde mit den anschließenden Partien der Landmauer zur westlichen Begrenzung des Schlosses von Yedikule, des Schlosses mit den sieben Türmen, das die Türken bald nach Eroberung der Stadt erbauten. Nicht weit vom Goldenen Tor lag die Kirche Johannes d. T., die der Patrizier Studios 463 in Auftrag gab. Ja, die ältere, bescheidenere Kirche, die dem als Ruine erhaltenen Bau vorausging, lag zunächst außerhalb der Stadt.

Die Kirche gehört zu dem berühmten Studioskloster, das im kulturellen Leben von Konstantinopel, nicht zuletzt in der Zeit des Bildersturms, eine führende Rolle spielte. Die als Ruine erhaltene Kirche wurde unter Isaak I. Komnenos (1057—1058) und unter Andronikos II. Paleologos um 1290 umgebaut. Die architektonische Gliederung der Gesimse, Türrahmen usw. erscheint jedoch in jeder Hinsicht beispielhaft für die Bauweise von Justinian. Fr. W. DEICHMANN hat sich in seinen *Studien zur Architektur Konstantinopels* (Baden-Baden, 1956) mit der Kirche des Studiosklosters und ihrem Bauornament im Hinblick auf die Hagia Sophia und den Zentralbau

von Hagios Sergios und Hagios Bacchos beschäftigt. Die Studioskirche war eine dreischiffige Basilika mit gerade durchlaufendem Gebälk, mit Emporen und Narthex. Das von Säulen getragene, mannigfach abgestufte Gesims, das auch die Westwand überzieht, erinnert in seiner horizontalen Lagerung an Santa Maria Maggiore in Rom. Auch dort ist das Mittelschiff breit, zugleich aber lang gestreckt. In der Studioskirche ist die Länge des Gemeindehauses annähernd gleich der Breite des Mittelschiffes mit den Seitenschiffen. Es liegt nahe, zu fragen, ob in dieser Angleichung von Breite und Länge sich bereits die zentralisierenden Bestrebungen äußern, wie sie für den byzantinischen Kirchenbau charakteristisch sind?

Trotz ihrer weitgehenden Zerstörungen durch den Brand des Jahres 1782 und den anschließenden Verfall ist die Kirche des Studios-Klosters auch als Ruine für die Geschichte des frühchristlichen Kirchenbaues von ungewöhnlich hoher Bedeutung. Ja, sie läßt uns um so schmerzlicher den Verlust alles dessen empfinden, was uns mit den Bauten Konstantins in der von ihm gegründeten Stadt verlorengegangen ist.

Die Hagia Sophia ist ein Bau aus der Zeit Justinians. Aber als Kirchenbau geht sie auf die Zeit der Gründung Konstantinopels zurück. Kaiser Konstantin ließ 326 mit dem Bau der Megale Ecclesia als Palast- und Hauptkirche der Stadt beginnen. Sie war damals eine dreischiffige Basilika mit Holzdecke oder offenem Dachstuhl, und sie blieb es auch nach dem Neubau unter Theodosius II., der 415 geweiht wurde und dessen Vorhalle 1935 durch die deutschen Ausgrabungen in ihrer Anlage und mit Fragmenten vor der Westfassade der Hagia Sophia freigelegt werden konnte (A. M. SCHNEIDER, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Berlin 1939).

Den Namen „Hagia Sophia“ (Göttliche Weisheit) trägt die Kirche seit Beginn des 5. Jahrhunderts. Anlässlich eines Aufstandes im Zirkus, der Justinian als Kaiser in Gefahr brachte, wurde die Kirche abermals durch Brand zerstört. Inzwischen hatten sich die Entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen wesentlich geändert. Eine flachgedeckte Basilika, wie sie unter Konstantin ausgebildet wurde, stand nicht mehr zur Diskussion. Justinian berief für den Neubau mit Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet die begabtesten Baumeister seiner Zeit. Es entstand nicht nur ein Kirchenbau aus einer anderen Tradition, es entstand auch eines der einzigartigen, überragenden Meisterwerke in der Geschichte der Baukunst. Schon den Zeitgenossen war es bewußt, daß mit der Hagia Sophia etwas Einmaliges geschaffen wurde. Wir entnehmen es der begeisterten Schilderung von Justinians Geschichtsschreiber PROKOP.

Als der Kaiser im Dezember 537 zur Weihe in die Kirche einzog, soll er, überwältigt durch die Größe und den Glanz des Raumes, ausgerufen haben: „Ruhm und Ehre dem Allerhöchsten, der mich für würdig hielt, ein solches Werk zu vollenden! Salomo, ich habe dich übertroffen!“

Hagios Dimetrios in Thessaloniki gibt trotz seiner Andersartigkeit eine ausgezeichnete Vorbereitung auf die Hagia Sophia, bleibt für

uns nur die Frage, ob in dem ursprünglichen Bau der Demetrius-Basilika des fünften Jahrhunderts die Säulenarkaden ohne Unterbrechung durch die Pfeiler durchliefen. Auch in der heutigen Gestalt erscheint die Längsrichtung ungeschwächt. Jedenfalls geben uns die beiden Bauten mancherlei Anlaß, über die Macht der schöpferischen Verwandlung nachzudenken.

Woher kam Anthemios von Tralles der Baugedanke, den er mit der Hagia Sophia in der reinsten und monumentalsten Form Gestalt annehmen und triumphieren ließ? Gewiß, er war in Vorderasien, in Ephesos, vorgebildet, und die Tradition der römisch-antiken Baukunst war dort im 6. Jahrhundert stärker als im Westen, wo inzwischen neue Bauaufgaben andere Wege gewiesen hatten. Aber die frühchristliche Basilika in römischer Prägung wurde zunächst auch von Griechenland und Byzanz übernommen, um im 6. Jahrhundert endgültig dem zentralisierenden Kuppelbau zu weichen.

Betreten wir vom Westen, vom Narthex her durch die Kaisertüre die Hagia Sophia, dann fühlen wir uns zunächst durchaus in den Ablauf nach der Tiefe, auf die Apsis hin hineingenommen, zumal er sehr entschieden durch die Säulenarkaden des Erdgeschosses und der Emporen durchgeführt wird. Aber er wird aufgefangen durch die mächtigen Pfeiler, die das große, den Raum beherrschende Quadrat umgrenzen. Trotzdem ist die Aktivität der Pfeilerarkaden — wie uns schon der Grundriß zeigt — nicht auf den mittleren, den zentralisierenden Raumblock beschränkt. Sie schwingen weiter in den nördlichen und südlichen Konchen und entfalten sich darüber hinaus in den Seitenschiffen und abgewandelt auf den Emporen.

Die Säulen der Hagia Sophia verfügen gewiß bei weitem nicht mehr über das Maß an verselbständigender Körperhaftigkeit, wie es der griechischen oder der römisch-antiken Säule eigen ist. Aber sie unterscheiden sich in dieser Hinsicht — und das muß so unmißverständlich wie nur irgend möglich herausgestellt werden — grundsätzlich von den Säulen der Hochrenaissance und erst recht des Barock, die hineingenommen werden in einen Massenbau und seiner Dynamik dienen. In einem frühchristlichen Kirchenbau wie der Hagia Sophia herrschen ganz andere Gestaltungsprinzipien. Hier ist nicht die Baumasse — wie etwa bei St. Peter in Rom — das übergeordnete Prinzip, von der ausgehend wir schließlich auch zu den einzelnen, ihr dienenden Bauformen gelangen. In Bauten wie der Hagia Sophia gehen wir den umgekehrten Weg. Es bleibt uns gar keine andere Wahl.

Wir können uns in einen Raum wie den der Hagia Sophia hineinbegeben und uns Rechenschaft geben über die Bauformen, aus denen er sich zusammensetzt. Aber wir fassen bei diesem Vorgehen kaum etwas von seiner geschichtlich einmaligen Struktur, von dem, was ihn zu dem Bauwerk des 6. Jahrhunderts von hohem künstlerischen Rang macht. Der Raum dieses gewaltigen, justinianischen Kirchenbaus stellt uns eine hohe Aufgabe, und es erscheint keineswegs leicht, ihr gerecht zu werden.

Gehen wir, wie es üblich ist, von dem großen Quadrat und von

den es begrenzenden Pfeilern aus, die jedoch zugleich den an sie anschließenden Konchen angehören, deren Bewegung sie einleiten. Auf den Pfeilern ruhen die vier Bögen, die 31,3 m in der Breite und 15,65 m in der Höhe ausladen. Zwischen diesen Bögen steigen die sphärischen Dreiecke, die Pendentifs hoch, die sich über den Bögen verbinden und den Ring tragen, von dem die 40 aus Ziegelsteinen gemauerten Rippen der Kuppel hochsteigen, die sich im Scheitelring der Kuppel verbinden. Die Rippen der Kuppel werden an ihren Ansatzstellen über dem sie tragenden Ring um so greifbarer, als die Kuppelfläche zwischen ihnen durch den Kranz der Fenster geöffnet wird. Die Kuppel der Hagia Sophia hat, wie die Kuppel des Pantheon in Rom, keinen Tambour, sie wird also nicht herausgehoben wie Michelangelos Kuppel von St. Peter. Sie sitzt dem Ring über den sphärischen Dreiecken, denen sie vor ihrem Einsturz im Mai 558 noch enger verbunden war, unmittelbar auf.

Die im Osten und Westen sich anfügenden Halbkuppeln mit ihren Unterbauten haben den in ihrer Richtung gehenden Schub der Hauptkuppel aufzufangen. Im Norden und Süden liefern die Aufbauten der Seitenschiffe, Emporen und die von zwei Fensterreihen durchbrochenen Schildmauern die erforderlichen Verstrebungen, ein kühn durchdachtes System baulicher Konstruktion. Künstlerische und bauliche Struktur ergänzen sich, müssen jedoch nicht — wie es ja bei der gotischen Kathedrale der Fall ist — in jeder Hinsicht identisch sein.

Sind wir also in dieser Weise dem Aufbau des Innenraumes der Hagia Sophia nachgegangen, dann bleibt zu berücksichtigen, daß wir dabei außer acht lassen, was sich z. B. zwischen den Pfeilern und den ihnen aufruhenden Bögen vollzieht: an den Arkaden zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen, an den Arkaden der Emporen und an den Schildwänden mit ihren Fensterreihen. Die Frage wäre, ob wir nicht von ihnen ausgehen müssen, bevor wir uns mit den Pfeilern beschäftigen.

HANS SEDLMAYR spricht von dem monumentalen Baldachinsystem der Hagia Sophia. Heben wir es heraus, d. h. verselbständigen wir es — und die Struktur des Baues erlaubt das, wie es scheint, durchaus —, dann bleiben die Seitenschiffe mit ihren Säulenarkaden, die Emporen und die Schildwände im Norden und Süden und auf der anderen Seite die Konchen usf. in Ost und West stehen.

Wenn wir den Bau in seiner künstlerischen Struktur so sehen wollen, oder so sehen müssen, dann gilt es auch, die Folgerungen daraus zu ziehen. Jedenfalls betreffen sie dann nicht nur die Struktur des Bauwerks, sie betreffen das gesamte künstlerische Schaffen der Epoche, und sie betreffen zweifellos im Ausgangspunkt die Struktur des schöpferischen Erlebens. — Damit wären wir bei den kunstwissenschaftlichen Fragen und Problemen, um die es heute hier für uns geht.

Die Arbeit, die durch das Byzantinische Institut der USA seit 1934, seit der Freigabe der Hagia Sophia als Moschee durch Kemal Atatürk und seit Überführung des Baues in die Obhut der Denkmalpflege

hier geleistet wurde, betrifft nicht nur die Reinigung des Baues und die Freilegung seiner ursprünglichen Ausgestaltung. Es geht für uns nicht lediglich um ein Sichtbarmachen und um ein Zurückgewinnen des Alten, es geht nicht um Einzelheiten, es geht um die Gesamtstruktur des Baues in ihrer ursprünglichen Klarheit und Aktivität.

Was wir jedoch kaum wieder in vollem Umfang zurückgewinnen können, das ist der ursprüngliche Glanz der Farben im Raum, der Glanz des Baumaterials und der Mosaiken. Lesen wir die Schilderung des Baues durch PROKOP, den Geschichtsschreiber Justinians, oder auch das Preisgedicht, das der Hofbeamte Paulos Silentiarios bei der zweiten Weihe nach dem Wiederaufbau der Kuppel vorgetragen hat, dann muß uns auffallen, wie beide voller Bewunderung von der Pracht der Farben sprechen. Das kann kaum überraschen. Vergewärtigen wir uns nur, was an Steinmaterial, an farbigem Marmor, zur Ausgestaltung des Innenraumes verwandt wurde. A. M. SCHNEIDER hat in seiner 1939 erschienenen Publikation über die Hagia Sophia einiges davon aufgezählt. Wir stellen heute mit Bedauern fest, wieviel von diesem Glanz durch Trübung und Abschwächung der Farben im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen, Farben, wie sie heute noch die Mosaiken der Kirchen in Ravenna, aber auch die der Aija Paraskevi in Thessaloniki und neuerdings wieder die der Kirche des Chora-Klosters in Istanbul aus dem 14. Jahrhundert aufleuchten lassen.

Was uns heute an Mosaiken mit figürlichen Kompositionen in der Hagia Sophia wieder zugänglich ist, geht vorwiegend auf spätere Jahrhunderte zurück und vermittelt uns gleichsam einen Überblick über die Entwicklung des Mosaiks bis ins 13. Jahrhundert, führt uns also nahe an die Ausgestaltung der Kirche des Chora-Klosters zu Beginn des 14. Jahrhunderts heran. In der Hagia Sophia fehlen uns leider die Mosaiken aus der Zeit Justinians, wie wir sie in Ravenna, S. Vitale, bewundern.

Aus der Koimesis-Kirche in Nicäa, die im griechisch-türkischen Krieg 1921/22 zerstört wurde, sind uns die bedeutenden Mosaiken des 6./7. Jahrhunderts wenigstens in Fotos bekannt. Links und rechts vom Bogen der Apsis stehen je zwei Erzengel, von denen in dem Band *Kunst aus Byzanz* (Hirmer-Verlag, München, 1959, Taf. 76/77) die Engel Arche und Dynamis abgebildet sind, ein Mosaik, das in Form und Qualität der Ausgestaltung der Hagia Sophia gemäß erscheint, zumal sich das ins 9. Jahrhundert datierte Apsismosaik der Hagia Sophia mit thronender Madonna und Erzengeln (K a. a. O., Taf. 88/89. Dort auch die folgenden Mosaiken abgeb.) gut anschließt. Im inneren Narthex über der Kaisertüre das Mosaik mit dem thronenden Christus und Kaiser Leo VI., entstanden zwischen 886 und 912. Über dem Südwesteingang die thronende Madonna mit Konstantin d. Gr. und Justinian aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts; an der Ostwand der Südepore Christus als Pantokrator zwischen Kaiser Konstantin IX. Monomachos und Kaiserin Zoë, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts; ebenfalls an der Ostwand der Südepore die Madonna zwischen Kaiser Johannes II. Komnenos und

Kaiserin Irene, um 1118, einer Komposition, der um 1122 das Bildnis des Kaisers Alexius hinzugefügt wurde. — In den letzten Jahren wurde in der Nordgalerie ein Mosaik mit Kaiser Alexandros (912/913) entdeckt. — 1933 wurden schließlich die Fragmente einer Deesis, Christus zwischen Maria und Johannes d. T., freigelegt, die ins 13. Jahrhundert datiert werden, eine der erfreulichsten und bedeutsamsten Wiederentdeckungen dank der erfolgreichen Arbeit des Byzantinischen Instituts der USA.

In diesem Zusammenhang besteht besonderer Anlaß, daran zu erinnern, daß sich im Domschatz zu Limburg eines der hervorragendsten Werke der byzantinischen Goldschmiedekunst, nämlich die um 960 entstandene Staurothek (Kreuzreliquiar) befindet. Durch die Inschrift erfahren wir, daß die Herstellung des Reliquiars auf die Kaiser Konstantinos und Romanos zurückgeht. Bei dem ersteren muß es sich um Konstantin VII. Porphyrogenetos (913—959) handeln, der selbst als Goldschmied tätig war. Das Reliquiar befand sich im kaiserlichen Schatz zu Konstantinopel bis zur Eroberung der Stadt während des 4. Kreuzzugs (1204), kam durch Heinrich von Uelmen nach Westen und wurde 1208 dem Nonnenkloster in Stuben an der Mosel geschenkt.

### **Die Kirche des Chora-Klosters**

Die Hagia Sophia, die, wie kaum ein anderer Bau, zur Signatur der Zeit Kaiser Justinians gehört, wäre ohne die Baukunst der Antike nicht denkbar, und dennoch ist ihr der gesamte Kirchenbau des mittelalterlichen Byzanz verpflichtet. Sie hat zurückgestrahlt nach Vorderasien, wie wir auf der anderen Seite dem in ihr sich äußernden schöpferischen Geist in S. Vitale in Ravenna begegnen. So viel auch in der Gestalt Justinians noch vom Geist der Antike lebt, was unter seiner Regierung geschaffen wurde, weist zweifellos in hohem Maße in die Zukunft.

Nach den Zeugnissen der frühen christlichen Jahrhunderte feiert in Griechenland die byzantinische Kunst in den Bauten und Mosaiken von Hosios Lukas (Anfang 11. Jh.) in Nea Moni auf Chios (um 1050) und in der Klosterkirche von Daphni (Ende 11. Jh.) neue Triumphe. Die Apostelkirche in Thessaloniki aber führt uns mit ihrer um 1315 entstandenen, bewundernswerten Ausgestaltung entwicklungsgeschichtlich gesehen in die nächste Nähe der Kirche des Chora-Klosters in Istanbul. — Dank der Reinigung und Wiederherstellung der Chora-Kirche und des an ihrer Südseite liegenden Parecclesion seit 1937 durch das Byzantinische Institut der USA haben wir eines der Meisterwerke, eine der letzten beispielhaften Leistungen byzantinischer Kunst aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts zurückgewonnen. Durch die Apostel- und die Katharinenkirche in Thessaloniki sind wir darauf vorbereitet. Beide Bauten verbinden sich von der Architektur wie von ihrer Ausgestaltung her gesehen mit der Kirche des Chora-Klosters, mit der Hagia Pammakaristos (Fetiye Djami) und der Kirche des hl. Theodor (Kilise Djami) in Istanbul zu einer geschlossenen Gruppe.

Die Mosaiken der Apostelkirche und vor allem das mit „Christus im Limbus“ gehören zu den bedeutendsten Bildkompositionen byzantinischer Kunst des Mittelalters. Durch den 1959 erschienenen Band der UNESCO, *Griechenland, Byzantinische Mosaiken*, sind wir in der Lage, unsere Eindrücke vor den Originalen zu überprüfen und durch Vergleiche zu erweitern.

Die byzantinische Kunst gibt statt der „Auferstehung“ „Christus im Limbus“, d. h. sie gibt die Auferstehung der nunmehr erlösten Menschen. Das Mosaik der Apostelkirche in Thessaloniki gibt, auch in seinem beschädigten Zustand, wohl die menschlich und künstlerisch stärkste, das Fresko im Parecclesion der Chora-Kirche wohl die dramatischste Darstellung dieses Geschehens. Die beiden annähernd gleichzeitig entstandenen Kompositionen — Mosaik und Fresko — vermitteln uns eine zuverlässige Anschauung von der Formensprache und Gestaltungskraft byzantinischer Kunst im frühen 14. Jahrhundert. Christus mit Nimbus und Attributen der Passion, über dem stilisierten felsigen Boden, vor hoher Mandorla, die Patriarchengestalt Adams, der ihm die Arme entgegenstreckt, aus der Tiefe emporziehend, das ist in einer Formensprache wiedergegeben, die wir mit den entsprechenden Kompositionen von Duccios großem Altarwerk für den Dom in Siena vergleichen können. — Der Hinweis auf Giotto und seine Fresken der Arenakapelle in Padua kann dagegen nur offenbar machen, daß hier die Wege östlicher und westlicher Kunst sich für Gegenwart und Zukunft trennen. Giottos Kunst gehört zweifellos dem gotischen Mittelalter an, aber die byzantinische Kunst hat jene entwicklungsgeschichtlichen Wandlungen nicht mit vollzogen, die Giottos Wandmalerei in der Arenakapelle von der Formensprache eines Cimabue und eines Duccio trennen.

Die Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche des Chora-Klosters haben zu dem Ergebnis geführt, daß der sog. Urbau im 12. Jahrhundert errichtet wurde, als Erweiterung einer frühkomnenischen Anlage (*Kunstchronik*, Juli 1960, S. 177 ff.: *Das Gesamtkunstwerk in Byzanz, ein Symposium in Dumbarton Oaks*). — Was den Namen des Klosters angeht, so kann „Chora“ etwa bedeuten „in den Feldern“ oder „vor den Mauern“. Eine andere Auffassung möchte der Bezeichnung eine geistige Bedeutung geben und sie auf Eigenschaften Christi beziehen.

Im Laufe der Jahrhunderte hatten Kloster und Kirche offenbar schwer gelitten, so daß Theodor Metochites, Großlogothet (Schatzmeister) des Kaisers Andronikos, sie im frühen 14. Jahrhundert wiederherstellen und einheitlich ausgestalten ließ. — Nischen mit Sarkophagen in den Wänden des Parekklesion haben den Raum als Grabkapelle des Stifters und seiner Familie erwiesen. Das Fresko „Christus im Limbus“ in der Apsiskuppel und die Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf dem anschließenden Abschnitt der Decke behandeln die Themen Tod und Auferstehung und stehen in engem Bezug zu der Bestimmung des Raumes.

Ein Mosaik des inneren Narthex der Hauptkirche zeigt links von dem thronenden Christus den Stifter Theodor Metochites kniend mit

dem Modell der Kirche. Metochites trägt die eigenartige, ballonartig schwellende Kopfbedeckung, wie wir sie in der byzantinischen Kunst bei Hofbeamten häufig finden. — Ein Mosaik mit Christus und Maria, der Kaiser Isaak II. Angelos Porphyrogenetos (1185—1195) zugeordnet ist, erinnert an die 1933 freigelegte Deesis in der Hagia Sophia, wenn es auch spröder in der Formgebung ist. — Da ferner über dem Eingang zum inneren Narthex das Bild Christi als Pantokrator erscheint, kann man, was diese Wiederholung repräsentativer Bilder Christi angeht, kaum von einheitlicher Planung sprechen. Es wäre immerhin denkbar, daß das eine oder andere Mosaik auf ältere Bildmotive zurückgeht.

### **Die Baukunst der Osmanen**

In einer Stadt wie Istanbul, die seit der Eroberung durch Mehmet II. ihr architektonisches Gepräge durch den Islam erhalten hat, suchen wir nicht nur die Baudenkmäler vergangener Epochen auf. Wir beantworten die Gastlichkeit eines Landes mit der Aufgeschlossenheit gegenüber den Bereichen seines kulturellen Lebens, und wir haben um so mehr Anlaß dazu, wenn die geistigen und geschichtlichen Grundlagen anders geartet als die unseren sind.

Als die Osmanen 1453 die Stadt eroberten, fanden sie in ihr ein Bauwerk wie die Hagia Sophia, die seit 900 Jahren ihr geistiger, religiöser und architektonischer Mittelpunkt war. Der Sultan verordnete in ihr sein erstes Gebet und machte sie zur Hauptmoschee seiner neuen Residenz. Ein architektonischer Mittelpunkt vom Rang der Hagia Sophia war nicht zu verschieben, geschweige denn zu ersetzen. Auch für den Islam gingen starke, nachhaltige Anregungen von dem Bau aus der Zeit Justinians aus. Ja, sie wurden gegen alle bisherigen Gepflogenheiten im Reich der Osmanen bestimmend für ihre Moscheen und gaben ihnen ein neues Gepräge.

Es wäre jedoch töricht, wollten wir annehmen, die Moslems hätten die Hagia Sophia einfach nachgebaut, weil sie neben ihrer unvergleichbaren Monumentalität mit ihrer eigenen Bauweise nicht bestehen konnten. — Der Islam hat sich zweifellos aus zwingenden Gründen mit der Hagia Sophia auseinandergesetzt. Als Mehmet der Eroberer seine Moschee auf dem vierten Hügel der Stadt und auf dem Gelände der Grabeskirche Konstantins durch den Baumeister Christodoulos errichten ließ, stand diese Auseinandersetzung noch in ihrem Anfangsstadium. Aber leicht hat es sich auch Christodoulos nicht gemacht, obwohl erst Sinan aus der Moschee nach dem Vorbild der Hagia Sophia etwas Eigenständiges im Sinne des 16. Jahrhunderts und im Sinne des Islam gemacht hat.

Die „Mehmet Fatih“ ist dank ihrer Lage neben der Suleimaniye ein die Stadt beherrschender Bau. Die Moscheen sind Oasen in einer Stadt wie Istanbul. Sie sind ungewöhnlich gepflegt, und in ihren Höfen herrscht Sauberkeit. Mit der Moschee ist nicht nur der Garten mit den Mausoleen (Türbe) des Sultans und seiner Familie verbunden. Ausgedehnte Baukomplexe kommen hinzu: Schulen, Akademien, Bibliotheken, Bäder, Spitäler, Herbergen usw.



Als die Osmanen Konstantinopel eroberten, hatten sie längst eine eigene künstlerische Tradition. Die um 1400 erbaute Ulu-Moschee in Brussa, der alten Residenz, ist eine Pfeilerhalle, in der jedes quadratische Feld durch eine Kuppel überwölbt ist, ausgenommen das mittlere, offene Feld mit dem Brunnen, das an den Hof mit dem Reinigungsbrunnen erinnert.

Einen ausgebildeten Kultbau wie die frühchristliche Basilika Konstantins gab es für den Islam zunächst nicht. Er hatte seine heiligen Stätten in Mekka und Medina. — Der Moslem ist zu fünf Zeiten des Tages zum Gebet verpflichtet und richtet sich dabei nach Mekka aus. An Freitagen versammeln sich die Gläubigen zum gemeinsamen Gebet, dessen repräsentativer Rahmen die Freitagsmoscheen sind. Ursprünglich war der Ort des Gebets ein quergelagerter Hof mit Umgängen an drei Seiten, mit dem Reinigungsbrunnen und mit den an den Hof sich anschließenden offenen Säulen- oder Pfeilerhallen.

Die Säulenmoschee in Cordoba, deren ursprüngliche Anlage ins 8. Jahrhundert, in die Zeit Abderrahmans, des aus Damaskus geflohenen Omajaden, zurückgeht und die bis ins 10. Jahrhundert mehrfach erweitert wurde, ist eines der großen, klassischen Beispiele der Moschee mit Säulen- oder Pfeilerhalle und mit vorgelagertem Hof. In Cordoba können wir uns den architektonischen Charakter und die Art des Verhältnisses dieser Moscheen zur Stadt vergegenwärtigen. Sie ist im Grundriß ein einfaches Rechteck und als Baukörper ein niedriger, breitgelagerter Block, in Cordoba heute lediglich überhöht durch den Einbau des 16. Jahrhunderts. Eine Anlage wie die große Moschee in Cordoba mit ihren neunzehn Schiffen zu je 35 Säulen verstehen wir nur, wenn wir berücksichtigen, daß die Säulenhalle (Haram) wie der Hof in der Breite ausgerichtet ist. Die Säulen- oder Pfeilerarkaden können parallel zum Hof oder auch senkrecht zu ihm in Richtung auf die Kibla-Wand mit Gebetsnische (Mihrab) und Predigtstuhl (Mimbar) verlaufen.

Zum Typ der Säulenmoschee in Cordoba gehören in Kairo die Amr-Moschee mit sechsschiffigem Haram, die Ibn-Tulun-Moschee (877—879), die El-Ashar-Moschee mit der größten Universität des Islam (971 voll.) und in Kairouan die Sidi-Okbar-Moschee aus dem Jahre 703.

Die Säulen- und Pfeiler-Moscheen, die mit der berühmten Perl-Moschee in Agra bis ins 17. Jahrhundert fortleben, sind also mit ihren Vorhöfen ausgedehnte, aber niedrige Blöcke, damit waren nicht die Hügel einer Weltstadt wie Istanbul, vor allem nicht im Sinne des 15. und 16. Jahrhunderts, zu bekrönen.

Die 1463 bis 1471 erbaute Moschee Mehmet des Eroberers zeigt in ihrem Aufbau neben der Hauptkuppel vier Halbkuppeln, von denen jeder je drei kleinere Halbkuppeln zugeordnet sind. Zu diesem System kommen noch die kleinen Vollkuppeln über den Eckquadranten. Die wirksamste Bekrönung der Stadt ist heute jedoch bei weitem die Moschee Suleimans des Prächtigen, die Sinan 1550—1556 erbaute, wobei er sehr zum Vorteil des Gesamtkomplexes — wie Anthemios von Tralles bei der Hagia Sophia — der Hauptkuppel nur zwei Halb-

kuppeln zuordnete und sich darüber hinaus mit kleinen, tieferliegenden Nebenkuppeln begnügte.

Wer war nun dieser Sinan, der für alle Zeiten das architektonische Gepräge von Istanbul und Edirne bestimmte und der als einer der überragenden Baumeister gefeiert wird? — ERNST EGLI vertritt in seiner Sinan gewidmeten Monographie (Erlenbach-Zürich 1954) die Auffassung, daß Sinan 1490/91 geboren, mit seiner Mutter in früher Kindheit während der Feldzüge Bajazids I. aus Österreich in Gefangenschaft und Sklaverei geführt wurde und, zum Islam übergetreten, die ihm gemäße Ausbildung erfuhr. Zum Hofarchitekten des Sultans wurde er etwa 1539 ernannt. Unter seiner Hand verwandeln sich die Kuppelbauten seiner Moscheen zu etwas Neuem und Eigenem, das in der Geschichte der Baukunst mit der Hagia Sophia kaum mehr vergleichbar erscheint. Das gilt nicht nur für die äußere Erscheinung seiner Baukörper im Stadtbild, das gilt vielleicht in viel höherem Maße für ihre Innenräume.

Bei den Moscheen Sinans haben wir es mit einem absolut selbständigen architektonischen Gestaltungsvorgang zu tun. Da wird nichts kopiert, mit jedem seiner Bauten entsteht etwas Neues. Er versteht es auf Grund seiner künstlerischen Begabung, das System der Bauformen des Kuppelbaus vom Typ der Hagia Sophia souverän einzusetzen. Es genügt, aus der langen Reihe seiner Bauten ein paar Beispiele herauszugreifen, um seine Gestaltungskraft anschaulich zu machen: die Moschee der Prinzessin Mihrimah am Edirne-Tor in Istanbul, die Moschee ihres Gemahls Rüstem Pascha am Goldenen Horn, die Schehzade- oder Prinzen-Moschee, die Suleimaniye und schließlich als Krönung seines Schaffens die Selimiye in Edirne.

Ohne äußeren Aufwand steht die Moschee der Prinzessin Mihrimah, der Tochter Suleimans, mit ihren hohen, von Fenstern durchbrochenen Schildmauern, den abgerundeten Ecktürmen, der frei über diesem hohen Block stehenden Kuppel unmittelbar neben der Landmauer als beherrschendes Monument hoch über der Stadt. Im Innenraum mit seinen durch Säulen abgetrennten Seitenschiffen, mit seinen Emporen und Nischen der Eingangswand blüht das Ornament auf den Wänden, Bögen, Fenstern und in der Kuppel, mit hoher Sorgfalt abgestuft, ein frühlingshaft im Licht und in den Farben strahlender Raum, dennoch als architektonisches Gefüge klar überschaubar und straff gefaßt. Hier haben wir es mit einer künstlerischen Gestaltung zu tun, die nichts mehr mit den tektonisierenden Funktionen des Ornaments in der Hagia Sophia, um so mehr aber mit der Buchmalerei und der Teppichweberei des Islam zu tun hat, ein jugendlich blühender und gerade dadurch unvergeßlicher Raum.

In Weiterführung dieses Werkes hat Sinan nach 1550 für Rüstem Pascha, den Großwesir Suleimans und Gemahl seiner Tochter, einen in den Maßen bescheidenen Raum, aber durch die Ausgestaltung mit blaugrünen Fayencen, ihren reichen Blumenmustern und ihrem phantasievoll stilisierten geometrischen Motiven ein Meisterwerk intimer orientalischer Wohnlichkeit geschaffen.

Die Schehzade oder Prinzen-Moschee gab Suleiman nach dem

tragischen Tod seines Lieblingssohnes Mehmet als Akt der Sühne in Auftrag. Die mächtigen, abgerundeten Pfeiler unter der Hauptkuppel stehen weitgehend frei und öffnen in voller Breite den Blick in die seitlichen Raumabschnitte. Es entsteht ein hoher und weiter Zentralraum, der an Raumkonzeptionen der italienischen Hochrenaissance erinnert. Die Ausmalung stammt hier aus späterer Zeit. Das Ornament an den Holztüren und vor allem am Predigtstuhl ist von hoher Vollendung. Es entstehen Wirkungen von ganz anderer, aber nicht weniger anspruchsvoller Art als bei den mit farbigen Fayence-Platten verkleideten Wänden der Moschee des Rüstem-Pascha. Es sind keineswegs Einzelstücke der Ausstattung, die wir hier bewundern. Jeder Gegenstand dient der Gesamtidée. Sinan erneuert mit jedem Bauauftrag seine Gestaltungsmittel. Was an Türen, Kanzel usf. unsere Aufmerksamkeit erregt, gibt gleichzeitig Anlaß auf die vollendete Eleganz der Profilierung an den Minaretten hinzuweisen.

Die Schehzade-Moschee gewährt uns Aufschluß darüber, welcher Art die Anforderungen sind, die Sinan mit jedem neuen Auftrag an sich stellt. Er begnügt sich nicht damit, seinen Bauherrn durch in die Augen fallende Effekte zu überraschen und ihn im Sinne seiner jeweiligen Erwartungen zufrieden zu stellen. Es geht ihm zweifellos um die uneingeschränkte, selbstlose Verwirklichung, um das letzte Ausreifen der Bagedanken, in deren Dienst er sich stellt. Die Verpflichtung sich selbst und dem eigenen Werk gegenüber hat ihn neben seiner Begabung zu einem der führenden Meister im Bereich der Baukunst heranreifen lassen.

Soviel auch im Reich der Seldschuken und im Reich der Osmanen an künstlerischer Tradition vorgebildet war, die Baukunst des Islam ging im 16. Jahrhundert durch Sinan und seine Moscheen über die Beiträge der Araber und der Perser (Iran) hinaus eine neue, fruchtbare Verbindung mit dem Erbe der römischen Antike und der frühchristlichen Jahrhunderte ein, ein Sachverhalt, der in uns um so mehr das Bewußtsein gegenseitiger Verpflichtung wachhalten sollte, als sich der Osten dem kulturellen Erbe vergangener Epochen in wachsendem Umfang zuwendet und ihm die gebührende Pflege zuteil werden läßt.

Mit der Prinzen-Moschee sind wir über das Architektonische hinaus im Bereich der repräsentativen Kunst des Islam im 16. Jahrhundert. Repräsentativ sind jedoch im Werke Sinans nicht nur die für die Familie des Sultans geschaffenen und ihre Umgebung städtebaulich beherrschenden Anlagen. Wir sahen, daß bescheidenere Bauten, wie z. B. die Moschee des Rüstem Pascha, dem Architekten in einer Phase des Übergangs zum Anlaß werden, neue, in die Zukunft weisende Möglichkeiten der Ausgestaltung des Innenraumes zur Entfaltung zu bringen. Das gilt auch für die kleine, annähernd gleichzeitig entstandene, von dem Großwesir Sokollu Mehmet Pascha gestiftete Moschee, die südlich des Hippodroms in der Nachbarschaft von Hagios Sergios und Hagios Bacchos liegt.

So beherrschend auch die Lage der „Mehmet Fatih“ über der Stadt ist, die Krone von Istanbul ist in einem besonderen Sinne die

Suleimaniye (1550—1556), vom Goldenen Horn, vom Bosporus, von Üskedar, von Galata und Eyup her gesehen. Sultan Suleiman, der Gesetzgeber, regierte seit 1520. Drei Jahrzehnte waren dahingegangen, als er im Juli 1550 den Grundstein zu seiner Moschee auf dem Gelände des alten Serail, auf dem dritten Hügel, dem des Kapitols in byzantinischer Zeit legte. Vorhof, Moschee und Friedhof mit den Grabbauten des Sultans und seiner Gemahlin Hasseki Hurrem liegen in einem umfriedeten Bezirk. Außerhalb dieses Gartens, unmittelbar links von der Mauer mit dem Haupteingang, liegt der Grabbau des Baumeisters Sinan. — Außenbau wie Innenraum wirken durch Größe, Einfachheit und Geschlossenheit. Für die vier Pfeiler unter der Kuppel wählt Sinan — wie kaum jemals vorher — die einfachste, blockhafte Form. Sie sind lediglich an den Ecken durch lineare Profile abgestuft, so daß der Aufstieg über die von dem Pfeilerblock sich abhebenden Pilaster mit ihren einfachen Gesimsen in die analog behandelten weiten, hohen Bögen sich fast ohne Unterbrechung vollzieht. Pfeiler und Bögen wirken in der Suleimaniye dadurch leichter und freier als in der Prinzen-Moschee und in der Selim-Moschee in Edirne. Der gesamte Aufbau des Innenraumes der Suleimaniye wirkt dadurch in seinem freien Ausladen außerordentlich beschwingt; und von klassischer Einfachheit ist auch das gerahmte Feld mit der Gebetsnische, der links und rechts in der unteren Zone die rechteckigen Fensterischen und darüber die Rundfelder mit der linearen Ornamentik zugeordnet sind, die zur Sockelzone für die oberen Fenster und ihr Ornament werden. — Das Bild des Menschen schaltet hier aus. Aber der Mensch ist hier Mittel- und Ausgangspunkt seines räumlichen Erlebens. Er fühlt sich verwoben in die Poesie des architektonischen Gefüges, seiner Farben, seines Ornaments und des alles überspielenden, belebenden und verwandelnden Lichtes. Es ist wie in den Versen der Grabinschrift, die Mustafa Sa-i seinem Freund Sinan widmete: „Schön ist es hier im Palaste der Welt, die kurze Zeit! Doch im Genuß dieser Erde ist keinem Ruh vergönnt!“

In der Hagia Sophia unterstehen wir einer anderen künstlerischen und damit auch einer anderen geistigen Struktur des Raumes. Auch als Museum hat der Raum viel von seinem sakralen Charakter bewahrt. Vor seinen Mosaiken vermag er uns zu ergreifen und zu erheben.